

芥川龍之介における〈私小説〉

——「蜃気楼」について——

神田由美子

芥川は、霜曇り、花曇り、薄曇りなどの表現で微妙な日本の薄明を描え、日暮れ、薄暮、入り日、夕明り、黄昏などの言葉を好み、外光の模糊とした夕刻を、多く作品の背景としている。また日本の「雨期を愛し」、「灰色の空の美しい諧調は西洋の詩に見られない美しさであろう」（大正四・六・十二、恒藤恭宛）と友人宛の書簡で語っている。そんな芥川はさらに、葛西善蔵、滝井孝作などの日本の〈私小説〉の価値が「雨中の風景に似た或美しさを捕へて居るところ」（『文芸雑談』）にあるとし、その美にこそ東洋的詩精神を見出している。芥川の感性の最深部には、常に、「あらゆる物象がぼんやりと」霞み「醗化された」⁽¹⁾日本の大気への愛着が潜んでいたのである。

芥川が、徹底した「リアリズムに東洋的伝統の上に立つ詩的精神を流しこんでゐる」（『文芸的な、余りに文芸的な』）と絶賛した志賀直哉の私小説「焚火」（大正九・四、『改造』）もまた、雨上がりの湿っ

た山氣を描いて、藹藹たる日本の薄明を捕えた短篇であった。周知のように、芥川は、この日本の大気が漂う志賀の「焚火」を下敷きとして、「蜃気楼」の作品世界を創造した。が「蜃気楼」は、後述するように、東洋的薄明とは対極をなす西洋的な光と闇の概念に基づき、透明で渴いた秋の海景を描いた作品である。自然現象としての蜃気楼が、明るい外光によってのみ出現するように、「蜃気楼」の世界は、明晰な西洋的詩精神によって、「焚火」の醸し出す東洋的情趣とは異質の、美的空間を獲得している。ウェットな東洋的詩精神を希求しつつ、ドライな西洋的コントを追求し続ける、この感性と方法との二律背反に芥川文学の特質があるのだが、この特質は、志賀の私小説「焚火」を模倣し、自らの〈私小説〉を創造するといふ試みによっても、変わることはなかった。いやむしろ、「焚火」の東洋的詩精神を模倣するという枠組を自らに課することによって、芥川は皮肉にも、いっそう純粹に、西洋的手法の完成をめざすこと

ができたのである。

私はこの論において、志賀直哉の「焚火」から「蜃気楼」という独自の〈私小説〉を創造するに到る過程を、「海のほとり」「年末の一日」「悠々荘」など、芥川の〈私小説〉とみなされる一連の作品を検討しながら考察していきたい。そして、東洋的詩精神に支えられた志賀の〈私小説〉に魅かれつつも、志賀とは異質な西洋的手法による〈私小説〉を完成させた芥川の、感性と方法との矛盾をも分析してみたい。

大正十五年の秋に鶴沼海岸に滞在した体験を描いた「蜃気楼」は、〈或は「続海のほとり」〉と副題されているように、大正十四年『中央公論』の九月号に発表された「海のほとり」とは密接な関連がある。それは、〈海のほとり〉を描くという共通性だけではなく、両作品とも、志賀の「焚火」を模倣しつつ、芥川独自の〈私小説〉の方法を獲得しようとして試みているからである。芥川は最晩年の昭和二年、評論「文芸的な、あまりに文芸的な」において、「あらゆる小説中、最も詩に近く、『善く見る目』と『感じ易い心』とだけに仕上げることの出来る」「話」らしい話のない小説」を提唱したが、その「話のない小説」の最初の試作が「海のほとり」であり、最後の完成作が「蜃気楼」であった。既に、大正十二年頃から〈保吉もの〉や「少年」（大正十三・四・五、『中央公論』）「大導寺信

輔の半生」（大正十四・一、『中央公論』）などの自伝風作品を発表し〈私小説〉的方法に接近していた芥川は、当時〈私小説〉の最高峰に位置づけられていた、話のない小説「焚火」の題材と手法を模倣することによって「海のほとり」を著し、大正十三、四年の文壇で最も論議を呼んでいた〈私小説〉的手法の価値と意義を、再確認しようと計った。そこには、志賀の私小説に漲る東洋的な詩精神を換骨奪胎し、作風の変革を遂げようとする必死の意図があったのだが、芥川は「海のほとり」執筆により、かえって西洋的詩精神に支えられた独自の〈私小説〉の方法を獲得し、その方法を「蜃気楼」で、いっそう深化させることになったのである。

「海のほとり」で手に入れた芥川独自の方法については既に論じたことがあるが、⁽²⁾「蜃気楼」の方法を考察する前提として、特に次の三点を挙げておきたい。まず第一は、夢を作品世界の雰囲気暗示する表現上の方法として取り入れることである。三章より成る「海のほとり」には、芥川が大学を卒業した大正五年の夏、千葉の一の宮海岸に半月程滞在した体験をもとに、〈海のほとり〉の晩夏の一日がスケッチ風に描かれているが、その一章において芥川は、〈僕〉の夢を描写し、そこに「あの夢の中の鮒は識域下の我と言ふやつなんだ。」という〈僕〉の感想を添えている。つまり「海のほとり」の作中の〈夢〉は、筋と密接に結びついたものとしてではなく、〈識域下〉の世界に通ずるこの作品の幻想的雰囲気暗示す

る技法として、使われているのである。

芥川の〈私小説〉の第二の独自性として、〈自然〉と〈人間〉の対立を時間によってあらわすという方法がある。例えば、「海のほとり」「蜃気楼」の下敷きとなった「焚火」には、〈自然〉の時間だけが流れている。大正四年の初夏、新妻や友人と赤城山に遊んだ体験をもととして書かれた「焚火」に描かれるのは、「一日」という時間だけであり、夜の深まりも「夜鷹」や「梟」の声という〈自然〉によって表現されている。作中の人々は、夜の深まりをそのまま自分の時間として楽しみ、過去、未来を忘れ、〈自然〉の時間が刻んでいく〈現在〉だけを生きている。それに対し、「海のほとり」には三種類の時間が流れている。それは「一日」という時間、「季節」という時間、そして「人生」という時間である。「一日」という時間は、昼から日暮れまで、「季節」という時間は、まっ青だった弘法麦が狐色に変わった描写や、人かげのない渚の叙述に象徴されている。「人生」という時間は、大学を卒業し、衣食の計を立てることが目前に迫っている〈僕等〉の、去りゆく青春への哀感に暗示されている。昼から日暮れ、夏から秋、去りゆく青春と、時間は全て盛から衰への移り変わりによって表現され、「一日」や「季節」という〈自然〉の時間の推移に、「人生」という〈人間〉の時間の推移が二重写しとなって描かれている。芥川にとって、時間とは、〈自然〉の時間と〈人間〉の時間にはっきり分類されるものだった

のである。

さらに、芥川独自の第三の方法として、作品世界に漂う〈無気味〉な気分があげられる。この〈無気味〉な気分は、「焚火」と「海のほとり」に描かれた自然観の違いによって説明できる。「焚火」と「海のほとり」ではそれぞれ作中で、怪談めいた話が語られるのだが、「焚火」の場合、話の直後に描かれる美しい自然描写と話が響きあい、話の不可思議さが、母子の情愛という人間的美に昇華されていく。つまり自然と人間を一体化する志賀の東洋的自然観が、神秘的な話を一つの美にまで高めているのである。ところが「海のほとり」の怪談は、やはりこの話の直後に書かれる、〈自然〉と〈人間〉を対立させた暗澹たる自然描写と呼応し、作品全体に〈無気味〉な気分をもたらしてしまうのである。

以上、芥川が「海のほとり」執筆によって獲得した三つの〈私小説〉の方法は、全て、〈自然〉と〈人間〉、〈夢〉と〈現実〉を対立させる西欧的思考に裏つけられたものであり、〈自然〉と〈人間〉、〈夢〉と〈現実〉が合体した東洋的詩精神の世界、「焚火」に代表される日本の〈私小説〉の世界とは全く無縁のものだったのである。そしてこの三つの方法は、この後、芥川の〈私小説〉であり、「海のほとり」と同じく「話のない小説」の試みであった「年末の一日」(大正十五・一、『新潮』)、「悠々荘」(昭和二・一、『サンデー毎日』)に継承され、その独自性をさらに完璧にしていく。

「年末の一日」は、年の暮れのある日、九年ぶりに師夏目漱石の墓参りをした〈僕〉の暗鬱な心境を、年末の佻しい景物と、北風にさからって朧衣おんぎ会社の箱車を一心に押しつづける〈僕〉の姿に託して描いた作品だが、この作品の冒頭に叙述される〈夢〉は、「海のほとり」同様、作品全体の憂鬱な雰囲気暗示する表現技法として使われている。また、この作品には、やはり、昼から日暮れという「一日」の時間と、「大銀杏の葉の落ち尽した」「北風の吹き下ろす」という描写で表現される「季節」の時間とからなる〈自然〉の時間が、「九年ぶりの墓参り」という芥川の人生の時間と、「朧衣」「墓」という言葉に象徴されるような生死の時間とからなる〈人間〉の時間に対比されて描かれている。そして、第三の方法の〈無気味〉な気分は、作品冒頭の〈夢〉の描写の中で、はっきり「無気味」という表現を使って語られている。さらに、この三点以外に、「年末の一日」では、妻、伯母など〈僕〉の家族を作中に登場させているが、これが「蜃気楼」に受け継がれた第四の設定といえよう。

次に、「悠々荘」は、「蜃気楼」と同じく、鶴沼滞在時の秋のある日を描いた小品で、〈僕〉が友人と散歩の途上、〈悠々荘〉という標札を残して廃屋となっている西洋館の前を通り、その瀟洒な趣に惹かれて門内へ入り、荒廃した庭や館やかたの様子から家主の人生を想像するという内容である。ここでは、「伸び放題伸びた庭芝」に暗示される無限な〈自然〉の時間と、館主の死によって表わされる有限な

〈人間〉の時間との対比が、そのまま一編の主題となっている。そしてこの作品を覆っているのもやはり〈無気味〉という気分であり、作中には、玄関に残された呼鈴よびかねを押そうとするが「何か無気味になり、二度と押す気にはならなかった。」という言葉もある。また、それ以外に、廃屋の西洋館に残されたものから、館主の生と死を想像するという設定も、「悠々荘」においてははじめて使われ、「蜃気楼」に継承されていった。さらに芥川は、「悠々荘」において、故意に、世俗的な叙述をいっさいせず、〈悠々荘〉主人の俗世の苦悩を、全て作品の〈無気味〉な雰囲気象徴させるという散文詩風な方法を用いたのだが、この方法がまた、「蜃気楼」の象徴的な文体へと発展を遂げたのである。⁽³⁾

このようにして芥川は、「海のほとり」で手に入れた独自の〈私小説〉の手法を、「年末の一日」「悠々荘」執筆によっていっそう確実なものとし、その確実な手応えに支えられて、再び、志賀の「焚火」に匹敵できる独自の〈私小説〉の世界を築きあげること挑戦した。その挑戦が、「―或は『統海のほとり』―」と副題された「蜃気楼」だったのである。「蜃気楼」はだから、「焚火」と自作「海のほとり」の両方を視野に入れ、両作の枠組を模倣して描かれた作品となっている。

前述したように、「蜃気楼」の題材となっているのは、大正十五年四月から年末まで、養生のため妻文ふみと三男也や寸志すしを連れて鶴沼の

東屋旅館および東屋の貸別荘に滞在した体験である。大正十五年は年初から、芥川の心身の衰弱が極限に達しており、一月十五日から二月十九日まで湯河原で静養。四月十五日には、親友小穴隆一（4）の下宿を訪ね、自殺の決意を告げたといわれている。そして四月二十二日から、当時文（5）の弟塚本八洲（6）の結核療養のため塚本一家が住んでいた鶴沼に出かけ、年末まで鶴沼を生活の拠点とした。鶴沼に滞在中も芥川は、胃病、不眠症、痔、神経衰弱に悩まされ、「僕の頭はどうも変だ。朝起きて十分か十五分は当り前であるが、それからちょっとした事（たとへば女中が気がきかなかつたりする事）を見ると忽ちのめりこむやうに憂鬱になってしまふ。（略）ちょっと上京した次手に精神鑑定をして貰おうかと思つてゐるが、いつも億劫（7）になつて見合せてゐる。」（大正十五・十・二十九）「何しろふと出合つた婆さんの顔が死んだお袋の顔に見えたりするので困る。今はどんな苦痛でも神経的苦痛ほど苦しいものは一つもあるまいと云ふ氣もちだ。」（大正十五・十一・二十八）など、神経の疲労や幻覚症状を佐々木茂索宛の書簡で訴えている。（8）「蜃気楼」の作品世界に漂う「鬼氣」（久米正雄（9））や「蒼ざめた無氣味な詩情」（三好行雄（10））は、芥川のこのような心身の衰えにも帰因しているのである。

しかし一方、養父母、伯母から解放され、妻子だけとの「西洋皿一枚ずつの」鶴沼の「簡易生活」（11）は、ある種の幸福感ももたらし、芥川は田端の主治医下島勲（12）に宛てて「ちょっと我々の二度目の新

世帯に先生をお迎へして、御飯の一杯をさし上げたい念願があります。」（大正十五・八・二十四）と書きおくっている。また「或阿呆の一生」（13）「夜」（14）においても鶴沼での心情を、「夜はもう一度迫り出した。荒れ模様の海は薄明りの中に絶えず水沫を打ち上げてゐた。彼はかう云ふ空の下に彼の妻と二度目の結婚をした。それは彼等には歎びだった。同時に又苦しみだった。」と記している。このような記述によれば、芥川は、鶴沼において、「多事、多病、多憂」（昭和一・十二・二十五、滝井孝作宛）ながらも妻との水いらすの生活に慰撫され、芥川の人生における嚴冬、つまり「死」に向かう直前の小春日のようなひとときを味わつていたと思われる。「蜃気楼」には、〈僕〉の不安や疑惑を鋭く察知して気づかう〇君（小穴隆一）や妻が描かれるが、「病的な精神の風景画」（15）（吉田精一）と評されるこの作品のどこかに、彼岸的のどかさが感じられるのは、親友や良妻のいたわりに和らげられた芥川の心境によるのであろう。「しみじみとして書いた。大兄や女房も登場させてゐる」（昭和二・二・十二、小穴隆一宛書簡）と語る芥川の友や妻への愛情が、病的な神経を家族や友人のいる穏やかな「私小説」的風景の中に暗示させるといふ、「蜃気楼」独自の方法を生みだす原動力となつたのである。

「蜃気楼」は二章からなり、一章で昼の、二章では夜の海岸でのエピソードが語られている。一章において或秋の午後、〈僕〉は、東

京から遊びに来た大学生のK君、近所に住むO君と海岸に蜃気楼を見にでかける。そして砂原に残された牛車の轍に逞しい天才の仕事の痕を感じ、圧迫を受けたり、蜃気楼のようにそっくりな二組の「新時代」のアベックに会ったり、砂浜にゆらめいた陽炎の帯の上へ鴉の影が逆に映るといふ、〈蜃気楼〉らしきものを見つけたりする。そして帰りがけに砂の上で、水葬した死骸につける木札を拾いその木札から、水葬された人物の境涯を想像し、殆ど人影のない本通りへ出る。そこへ真白い犬が一匹、向うからぼんやり尾を垂らしてやって来る。第二章では、午後の七時頃、〈僕〉が再び、妻、O君と海岸へ散歩にいき、マッチの火に浮かび上がった貝殻の中に遊泳靴を見つけて「土左衛門の足かと思」ったり、妻の袂で鳴る「Yちゃんのセルロイドのおもちゃ」の鈴の音を聞いたりする。そして〈僕〉は「三四年前にたった一度」会ったことのある婦人記者の顔がでてきた「ゆうべの夢」の話をして、「何だか意識の闕の外にもいろんなものがあるやうな気が」すると感想を述べる。さらに、闇の中でも顔だけをはっきり見せる砂のいたずらに無気味になったり、向こうからやってくる男の巻煙草の火をネクタイ・ピョンと見間違えたりしながら松風の音と虫の声の中を、「おぢいさんの金婚式」などを話題として歩き、いつか「半開きの門の前へ」帰ってくるという、まさに「話」らしい話のない小説である。

『蜃気楼』の中に、主人とO君と私とが、暗い浜辺を歩いてい

る所があります。(略)鈴の音は、私の袂の中に入れていた子供のセルロイドのおもちゃでした。O君というのは小穴さんで、私達は、暗くなくてもよく浜辺を散歩しました。

という芥川文の回想を見ると、鶴沼体験の細部が「蜃気楼」の中で、かなり忠実に再現されていることが伺われる。また「蜃気楼」には、鈴の音を聞いて、いつもの幻聴かと不安になった〈僕〉を、「あたしの木履の鈴が鳴るでせう。——」「あたしは今夜は子供になって木履をはいて歩いてゐるんです。」という常談で慰めたり、闇の中で顔がはっきり見えることに無気味になった〈僕〉に、「砂のせゐですね。さうでせう?」という言葉で敏感に反応したりする妻が登場するが、このような妻の姿にも、「或時は先手を打ち、或時はそれに同調し、主人から死の影を追いやること」が「精一杯の、むしろ悲愴なたたかいのようなもので」(11)あった妻文の当時の心情が、如実に反映されているといえよう。因に、平岡敏夫氏は、大正十五年十月二十七日付「東京朝日新聞」の「鶴沼の蜃気楼」に関する記事を紹介し、翌日には写真も掲載されたことを述べて、「鶴沼の海岸に蜃気楼の見えることは誰でももう知ってゐるであろう。現に僕の家の中などは逆さに舟の映ったのを見、『この間の新聞に出てゐた写真とそっくりですよ。』などと感心してゐた。」という「蜃気楼」冒頭の事実性を実証している。(12)つまり「蜃気楼」は、細部や登場人物の心情や作品世界の背景に〈事実〉を取り入れることによ

って、〈事実〉や〈実体験〉を書くという従来の〈私小説〉の方法の最低条件を満たしているのである。そしてこの従来の〈私小説〉の枠組を借りながら、芥川は、前述した独自の〈私小説〉の方法を、より深化させた形で「蜃気楼」に試みる。「蜃気楼」は昭和二年二月四日に脱稿され、同年三月一日『婦人公論』の三月号に掲載されたが、脱稿後芥川は、滝井孝作宛書簡で次のように語っている。「『玄鶴山房』は力作なれども自ら脚力尽くる所蘆山を見るの感あり。河童は近年にない速力で書いた。蜃気楼は一番自信を持ってゐる。」

(昭和二・二・二十七)客観的リアリズムの手法や寓話的手法という別の方法で書かれた二つの力作よりも、「片々たる」⁽¹³⁾「十枚ばかりの小品」⁽¹⁴⁾である「蜃気楼」に自信を持つ芥川の心情には、従来の〈私小説〉を越えたという確かな手応えがあったのであろう。特にこの書簡が、芥川がかつてその作品を「雨中の風景に似た」美と評した滝井孝作に宛てて書かれたものであることを考慮すれば、芥川には「雨中の風景」とは全く異質の〈私小説〉「蜃気楼」の独自性を最も日本的なる〈私小説〉作家滝井にこそ、認めてもらえるという確信があったのではなからうか。⁽¹⁵⁾

それでは、前述した芥川独自の〈私小説〉の方法が、「蜃気楼」においてどのように継承されているかを見ていこう。

まず〈夢〉を作品世界を暗示する技法として取り入れる「海のほとり」の方法は、〈夢〉の記述の直後に「何だか意識の闕の外にもい

ろんなものがあるような気がして……」という言葉添えることによって、作中の風景を全て意識下の幻影めいたものに化してしまう。「蜃気楼」の方法に受け継がれている。また、〈自然〉と〈人間〉の対立を時間によってあらわすという方法も、「蜃気楼」の作品世界に使われている。「蜃気楼」では、〈自然〉の時間は浜辺の〈昼〉と〈夜〉という対比によって表現され、〈人間〉の時間は、水葬した死骸についていた木札の1906～1906という一生の長さを示す数字や妻が作品の収束部で語る「おぢいさんの金婚式」という言葉によって〈人生〉という時間、二組の「新時代」のアベックによって〈時代〉という時間が表わされている。そして、このような二重の時間の設定に見られる〈自然〉と〈人間〉の対立意識は、「蜃気楼」では「海のほとり」よりいっそう強められている。例えば「蜃気楼」の登場人物は散歩という形でしか自然と触れあっていない。「焚火」では、木登り、舟遊び、焚火など、人間の行為が密接に自然と結びつき、また「海のほとり」でも水泳という自然との交流が描かれていたのに対し、「蜃気楼」の散歩は、積極的に自然に浸ろうというものではなく、病的な〈僕〉の視覚に入ってくるものだけを見、病的な嗅覚に感じる匂いだけを嗅ぎ、病的な聴覚が捕える音だけを聞くという種類のものである。このような〈自然〉との接触はきわめて受身的で、芥川が〈自然〉に抱く気持ちは、「海のほとり」

り」よりいっそう隔絶の感を深めている。例えば「海のほとり」の「自然」は、「焚火」の「燃え残りの薪を湖水へ遠く抛」り「それが、水に映って、水の中でも赤い火の粉を散らした薪が飛んで行く。上と下と、同じ弧を描いて水面で結びつくと同時に、ジュッと消えてしまう。」という、「人間」的営為と「自然」とが渾然一体となつた調和的「自然」に対して、次のように描かれていた。

「さあこの辺から引返すかな。」

僕等はMのかう言った時、いつの間にかもう風の落ちた、人気がない渚を歩いてゐた。あたりは広い砂の上はまだ千鳥の足跡さへかすかに見えるほど明るかった。しかし海だけは見渡す限り、はるかに弧を描いた波打ち際に一すぢの水沫を残したまま、一面に黒ぐると暮れかかつてゐた。

そしてこの「僕等」と何の接点もないまま、「僕等」の暗澹たる前途を予告し冷笑するかのよう、僕等「人間」と対立して「一面に黒ぐると暮れかかつてゐた海」という「自然」が、さらに「蜃気楼」では左のように描写されている。

僕等は暫く浪打ち際に立ち、浪がしらの仄くのを眺めてゐた。

海はどこを見てもまっ暗だった。

夕暮れていた海が、ここでは既にまっ暗となり、僕等を完全に拒絶して横たわっている。

また、作品が醸し出す気分としては、まず「焚火」では「気持の

いい山の冷々とした空気」「割に気持のいい物になりましょう」「山の上の夕暮は何時も気持がよかった」という作中の言葉に見られるように、「気持の良さ」が中心となっている。⁽¹⁶⁾ それに対し「海のほとり」では、前述したように「無気味」な気分が作品世界を覆い、作中にも「誰でも始のうちは真に受けなかつたにしろ、気味悪がつてゐたことだけは確かなんです。」という言葉がある。そして「蜃気楼」では、「僕は何だか気味が悪かった。」「日の光の中に感じる筈のない無気味さ」「やあ、気味が悪いな。」「僕は又何か無気味になり」と「気味が悪い」「無気味」という言葉が四度も繰り返され、「無気味」の気分がいっそう色濃くなっているのである。

以上述べた三点の他に、「妻」を登場させる手法が「年末の一日」から「蜃気楼」に受け継がれたことを先述したが、「妻」を作中に描くことは、既に平岡敏夫氏が指摘しているように志賀の「焚火」の影響もある。次に、「焚火」「海のほとり」「蜃気楼」の登場人物及び作中の「話」「回想」「夢」で語られる人物を表にしてみる。

登場人物	事項 作品
自分、妻、画家のSさん、宿の若主人のKさん、炭焼きの春さん、蕨取り、Kさんの赤ん坊、市やんの赤ん坊の子守りの少年)、お札を売る人	焚火
僕、友人のMとH、宿の若主人のNさん、二人のながらみ取り、海水着の二人の少女	海のほとり
僕、妻、O君(画家)大学生のK君(「新時代」の二組のAベック、脊の低い男	蜃気楼

回想の人物 <話の中> 〈中の夢〉	〈中〉	〈夢〉
Kさんの母、Uさん (義兄)、父、姉 Kさんの父の妾 氷切りの人夫三人 みいちゃん(Kさん の上の子)	〈嬌然〉というあだ 名の少年、兵曹上り の男、水死したなが らみ取りの情婦だつ た達磨茶屋の女	〈僕〉の子のYちゃ ん、女中、トラック 運転手「芋粥」と云 ふ僕の短篇の校正刷 を読んでくれた或友 だち、おぢいさん (〈僕〉の父)

この表を見ると、筆者を思わせる〈自分〉や〈僕〉が登場する点
は三作共通で、妻、画家の友人が登場するとともに作中人物の家族
が「話」の中に出てくるという点は「焚火」と「蜃気楼」が同様で
ある。また、〈自分〉〈僕〉が滞在している宿の若主人や、炭焼き、
蕨取り、ながらみ取りなどその土地に密着して生活する人物が出て
くる点は「焚火」と「海のほとり」が類似している。さらに、「二
人のながらみ取り」「海水着の二人の少女」と「新時代」の二組の
アベック」というように、二人一組の人物が登場する点は、「海の
ほとり」と「蜃気楼」が似通っている。つまり「蜃気楼」の登場人
物は、「海のほとり」と「焚火」両作の影響を受けて設定されてい
るのである。因に、「蜃気楼」の「回想」に登場する「『芋粥』と云
ふ僕の短篇の校正刷を呼んでくれた或友だち」とは「海のほとり」
に登場する友人のM(久米正雄)であり、このような人物の設定に
も、芥川の、「蜃気楼」を「続海のほとり」とする意識が働いてい
た。

次に、「ものから一人物の生と死を想像する」という「悠々荘」

の方法は、「拾った木札から、〈僕〉が、日本人の母のある、船の中
に死んでいった混血児の青年を想像する」という「蜃気楼」の方法
の継承されている。

また、俗世の苦悩に直接触れず、現実の無意味さや〈僕〉の神経
の衰弱を、個性のない〈新時代〉のアベックや牛車の轍に遅しい天
才の仕事の痕を感じて圧迫される「僕の心もち」に象徴させるとい
う方法も、前述した「悠々荘」の散文詩的文体を受け継いだもので
ある。この、俗世の苦悩に直接触れないという設定は、志賀の「焚
火」にも共通している。ただ「焚火」には一カ所、

Kさんの亡くなったお父さんは(略)平常は前橋辺に若い妾と住
んでいて、夏になるとそれを連れて山へ来て、山での収入を取
上げて行ったそうさ。Kさんはお父さんのそういうやり方に心
から不快を感じて、よく衝突をしたという事だ。

という、悲惨な現実の一端を垣間見せる記述があるのだが、父も
既に亡く、また、「行ったそうさ」「を」という事だ。」とい
う伝聞推定の文末表現によって、この悲惨さも、作中の現実を脅
かさない過去の「話」の中の出来事として処理されているのであ
る。

以上述べてきた「海のほとり」「年末の一日」「悠々荘」から受け
継いだ方法以外に、「蜃気楼」の作品世界が独自で生み出した方法

として、次の三点が考えられる。それは、〈作品世界の単純化〉〈死に向う衰弱の美〉〈光と闇の対立意識〉という三点である。

まず〈単純化〉の一つとして、前述した世俗的苦悩の直接表現をいっさい省くという方法もそれにあたる。「感情や心理の起伏をあらわにする人間らしさを奪われ、あたかも大自然の影と化したかのよう」(三好行雄) 人々が紡ぎ出す充実したひとときを描く「焚火」の世界を模倣した「海のほとり」には、いまだ「原稿料」「教師の口」「衣食の計」などの言葉や「Nさんの家附の細君の駆け落ち」などの記述によって、晩夏の〈海のほとり〉の叙情的風景を侵食する、世知辛い俗界が描かれていた。それに対し、「蜃気楼」は、「焚火」同様、俗世の苦悩が全て象徴的文体に韜晦され、作品空間は〈単純化〉された幻想的風景に統一されているのである。また、〈単純化〉のもう一つの方法として次の表を参照されたい。

事項	作品
焚火	<p>檜、樅の木、白樺、羊歯、山藨、ハツ手</p> <p>すわる↓読書 針仕事 小屋造り↓すわる↓歩く 舟に乗る↓すわる↓舟に乗る↓焚火をする↓舟に乗る</p>
海のほとり	<p>弘法麦、打ちあげられた海藻、まばらに生え伸びた草、松林</p> <p>すわる↓読書 書く 寝る 歩く↓泳ぐ すわる↓歩く</p>
蜃気楼	<p>打ちあげられた海藻、まばらに低い松 (海松ふさ心太艸)</p> <p>歩く</p>

色彩	色
白い雲、青磁色の空、銀色の湖面、黒い砂、黒い山、赤い煙草の火、薪の赤い火の粉	狐色の弘法麦、茶色の犬、真紅と、黒と黄の海水着、赤襷、黒ぐろと暮れかかる
	藍色の海、藍色の蜃気楼、黄ばんだ松、真っ白い犬、(マツチの火、煙草の火)

右の表は、「焚火」「海のほとり」「蜃気楼」に描かれる〈植物〉〈行動〉〈色彩〉を比較したものである。まず、〈植物〉の項をみると、「蜃気楼」は「海のほとり」で描いた〈植物〉を下敷きとしながら、海藻、松という海岸に関係したものだけに〈単純化〉している。また、「海のほとり」では「焚火」を模して様々な行為がなされていたのに、「蜃気楼」では「歩く」という行為だけが主体である。登場人物達は、「焚火」「海のほとり」のように、家に居たり、舟に乗ったり、海へ入ることもなく、たまに一瞬立ちどまって腹這いになったり、かがんだり、しゃがんだりする以外は、ひたすら歩いている。それも砂地を歩いているのである。フト・ド・フリース (Ad de Vries) 著の「イメージ・シンボル事典」(「Dictionary of Symbols and Imagery」North-Holland Publishing Company, 1974) によれば、砂 (Sand) とは、不毛、徒勞 (砂漠と関連して)、無限、希望、はかなさ、安全性 (浜辺に関連して)、時間 (砂時計の連想から)、忍耐、勇氣、不安定、感受性、小宇宙を表し、神、自然に対する暴力者を罰するものというイメージ (ダンテ『神曲』の「地獄変」には、火の粉とともに降りかかる熱砂が、地獄における罰の一

つとして書かれている。)がある。確かに歩きにくい砂地を、牛車の深い轍を見て参ってしまうような不健全な心身で歩き続け、(人間)を完全に拒絶して横たわる「海」という(自然)の前で、短篇「芋粥」を書いた若き日を回想し、無意味な不安や錯覚におびえつつ、妻や友人に囲まれてはかない安らかさに浸っている(僕)の病的な姿は、前述した(砂)そのもののイメージの反映とも考えられ、不毛な砂地を徒らに歩きまわる行為は、(神)や(自然)の罰の象徴とも感じられる。つまり「歩く」という行為のみに限定した(単純化)には、(自然)との深い隔絶感から発した「蜃気楼」一編のモチーフさえ、暗示されているのである。さらに、「焚火」「海のほとり」では、様々な色が描かれ、特に、(赤)という華やかな色が作品の重要な彩りだったのに対し、「蜃気楼」では、その(赤)が、マッチの火、煙草の火というかすかなものとなり、昼では海の藍色、夜では闇の黒を基調とした、ほとんどモノクロームの世界が展開されている。作中の(色彩)においても(単純化)がなされているといえよう。

次に、「蜃気楼」の独自性として挙げられる「死に向う衰弱の美」は、再び、「焚火」「海のほとり」「蜃気楼」に描かれた(動物)(季節)(会話)(笑い)(音)(収束部の描写)(文体)などを比較することによって明らかになる。また、次の表を参照されたい。

作品	事項	動物	季節	会話	い	笑
焚火	(話の中の)蛇、蝮、山犬、鬮、夜鷹、梟(の声)	初夏	眼前の状況、風景を話題とした(自然)の呼吸のような会話、善意から出る言葉	・家を食われると云うので笑った。 ・「牛や馬にはこの家は御馳走だからね」と春さんは笑いもせず云った。皆は笑った。 ・「わざわざ教えなくても」とKさんは笑い出した。(略)皆一緒に笑い出した。	・するとKさんは、「奥さん。私大入道を見た事がありますよ」と云って笑い出した。	
海のほとり	(夢の中の)鮎、羽虫の群れを追いかけている茶色の犬水母、蝸(の声)	晩夏	自意識のぶつかりあう人間臭い会話「逡巡した口調」(阿毛久芳)	・嬌然として笑った少年、微笑するM、少女達の笑い声、微笑する僕とM、活き活きと笑う少女、にやにや笑うH、僕は四人とも笑い出した。笑い声を洩らすNさん、誰も笑うものはなかった。		
蜃気楼	(蜃気楼となった)鴉、向こうからぼんやり尾を垂れて来るまっ白い犬、貝殻、蟲(の声)	秋	疑問符(?)の多い会話(僕)をいたわる言葉	・O君は急に笑い出した。 ・K君の言葉は(略)微笑を含んでいた。 ・僕は、——ことにO君は拍子抜けのしたように笑い出した。	・妻は笑ひ聲に僕等へ話しかけた。 ・妻は袂をくはえ、誰よりも先に忍び笑ひをし出した。	

音	部 束 収	文 体
夜鷹の声、梟 <small>くわう</small> の声 ドナウ・ウエレンの 口笛	「何時」「十一時過ぎ ましたよ」「もう帰 りましょうか」湖水 へ抛る薪の描写、梟 の声	ダッシュ (棒線)——(1回)
浪音、風の運んで来 る笑ひ聲、遠い鯛 の声、ティッペラリ イの口笛	「じゃ失敬」「さやう なら」浪の音、鯛 の声 へ東京へ引き上げる 話 Mの気軽そうなティ ッペラリイの口笛	ダッシュ——(13回) リーダー……(4回) (点線)
浪音、鈴の音、松風 の音、かすかな蟲の 音	「じゃおやすみなさ い」 「おやすみなさいま し」 松風の音、虫の声 へおぢいさんの金婚 式、東京から届くも のの話 半開きの門の前に来 た妻と僕	ダッシュ——(12回) リーダー……(10回)

まず「蜃気楼」に描かれる〈動物〉は、表で見るとほとんど「海
 のほとり」を意識して設定されたと判断できるのだが、「海のほと
 り」に比べ、鴉かあ、ぼんやり尾をたれた白い犬、生命の形骸の貝殻、
 虫と、すべて生命力の乏しい衰弱した不吉なものとなっている。ま
 た、〈季節〉も、「焚火」「海のほとり」の初夏、晩夏に対して、秋
 という生命の衰弱の季節を設定している。次に「蜃気楼」には、疑
 問符のついた会話が多出するが、これは「海のほとり」の「逡巡し
 た口調」の継承であるとともに、決断、判断のエネルギーを喪失し

た登場人物達の衰弱を暗示している。また、「蜃気楼」には、〈僕〉
 の病んだ神経を労る妻の言葉が書かれるが、ここにも、既に〈受
 身〉でしか心の交流がはかれない主人公〈僕〉の衰弱が見られる。
 さらに作中に表現されている〈笑い〉や〈音〉も、「焚火」「海のほ
 とり」の明るい華やかな、あるいは変化に富んだそれに比べ、かそ
 けきものとなっている。〈収束部の描写〉については、表を見て明
 らかなように、「蜃気楼」は「海のほとり」のそれをほとんど継承
 しているが、最後の一行だけが異なっている。その最後の一行に書
 かれた〈半開きの門〉も、〈半開き〉という、意志や決断から遠い表
 現によって、「蜃気楼」という衰弱した世界の結末を象徴している
 のである。〈文体〉に関しては、文中に使われているダッシュ(——)
 とリーダー(……)の数から考えてみたい。「焚火」においては全
 体でダッシュが一回しか使用されていないのに比べ、「海のほとり」
 では大幅に増え、「蜃気楼」では圧倒的に多用されている。このダ
 ッシュ、リーダーの多用も、決断のエネルギーとは無縁な「蜃気
 楼」の衰弱した世界を創りあげている。また、坪井秀人氏は、「蜃
 気楼」を十一場面に分けて、それぞれの場面の第一文が多く「その
 うちに」という言葉にはじまり、「出かけて行った」「歩いて行った」
 「越えて行った」など「して行った」というかたちの文末表現を取
 っていることを指摘して、「蜃気楼」が「場面と場面との有機的な
 連結」を無視した断片の組み合わせであることを論じているが、こ
 (20)

の「そのうちにして行った」という文章の羅列にも、「〈劇〉に対する情熱」の失墜とともに、確固たる行動の方向を失って、無意識に行為する登場人物達の意志の衰弱が読みとれるのである。

最後に、「蜃気楼」の独自性として、「光と闇の対立意識」がある。もう一度、次の表を参照されたい。

事項/作品	焚火	海のほとり	蜃気楼
候	昼(雨↓晴れ)	昼(雨↓晴れ)	昼(晴れ)
天	夜(夕映え↓晴れた星の多い空)	夜(うす明るい)	夜(星も見えない)

右の表のように、「海のほとり」「焚火」では、昼は、雨上がりの湿った大気、夜も、〈夕暮れ〉や〈星の多い空〉という設定によって明るさの消え残る世界が描かれていた。が、「蜃気楼」では、昼の、湿気の全くない光の世界に対し、夜の、「星も見えない」「真の闇の世界が対照的に描かれている。志賀直哉、葛西善蔵、滝井孝作の〈私小説〉を「雨中の風景」と讃えた芥川は、「蜃気楼」において、「雨中の風景」のように輪郭のぼやけた東洋の世界とは対極的な、西欧の基督教的思考に基づく光と闇の世界を現出させたのである。

以上、芥川は、「蜃気楼」に到って、「海のほとり」「年末の一日」「悠々荘」の方法を継承しつつ、さらに、〈作品世界の単純化〉

〈死に向う衰弱の美〉、〈光と闇の対立意識〉という方法を加えた。〈光と闇の対立意識〉によって〈自然〉と〈人間〉を対極に置く西洋的詩精神の世界を完成させながら、〈作品世界の単純化〉、〈死に向う衰弱の美〉によって、その独自性をいっそう深化させたのである。

しかし、このような西洋的詩精神によって構築された「蜃気楼」は、一面、事実や私的体験から出発する日本の〈私小説〉の枠組を踏襲していたことも忘れてはならない。そして、芥川が、断髪の「新時代」のモダンガールよりも、夫にこまやかな気遣いを示す日本的な妻を、この上なく美しく描いていることにも注目したい。また、ステッキ、パラソル、マッチ、セルロイド、トラック、ワイシャツ、ネクタイピン、バタ、ソウセエヂという西洋的な小道具とともに、笹垣、篠垣、松林、木履、草履、松風の音、金婚式などの日本的な小道具が作中に効果的にちりばめられていることも無視出来ない。特に、収束部で〈僕〉が妻とかわす、「おぢいさんの金婚式はいつになるんでせう?」(略)「いつになるかな。……東京からバタはとどいてゐるね?」「バタはまだ。とどいてゐるのはソウセエヂだけ。」という会話には、結婚しても親の人生と深く関わり、公的行事も私的生活も親との関連によって決められる日本の夫婦像が肯定的に描かれている。つまり芥川は、「蜃気楼」において、その完璧な西洋的手法の背後で、限らない日本的感性への憧憬を語って

いたと考えることが出来よう。さらにいえば、芥川の〈私小説〉の新しい方法として前述した〈作品世界の単純化〉〈死に向う衰弱の美〉には、明らかに、「蜃気楼」を、東洋詩的な世界に近づけようとする意図が見られる。つまり、光景や行動の単純化や世俗的苦悩の削除によって作品に余白を生み、色彩の単純化に、輪郭をぼやかせた衰弱の美を加えて芥川が描きたかったものは、曖昧模糊とし、黒白の濃淡のみで余白の美を表現した墨絵の如き作品空間であっただろう。しかし、皮肉にも、芥川の感性に忠実なこの意図は、「海のほとり」以来の〈自然〉と〈人間〉〈光〉と〈闇〉の対立意識に支えられた西洋詩的方法の完成と同時に試みられたのであり、そこに、純粹に東洋詩的な「焚火」の世界とは異質の、日本の感性を西洋的手法の裡に昇華させた「蜃気楼」独自の、美的空間が描き出されたのである。エスペラント語で書かれた木札から、〈僕〉が、日本人の母を持つ混血児の青年を想像する姿には、まさしく、西洋的方法を父として日本の感性を母とする芥川の心情が、「エスペラント」、「日本人の母」、「混血児」という表現を借りて鮮やかに象徴されていたのである。

芥川文学の原点と評される随筆「大川の水」において、芥川は、大川の「上に立こめる水蒸気と、次第に暗くなる夕空の薄明」とを、「殆、比喻を絶した、微妙な色調」と絶賛し、「薄暮の川の水面を、何と云ふ事もなく見渡しながら」「思はず涙を流したのを、恐らく

終生忘れることは出来ないであらう。」と書いている。また、夜と大川の「水の中に漂ふ『死』の呼吸を感じた時、如何に」「たよりにない淋しさに迫られたことであろう。」とも語っている。芥川の〈原風景〉としての水辺の光景は、「死」を含んだ日本の薄明の世界だったのである。しかし、既に自殺を決意した芥川の末期の眼に映じた水辺の光景は、「死骸についていた木札」や「土左衛門」という言葉によって、明らかに「死」は内包しつつも、日本の薄明とは、ついに無縁となってしまった。だから、「蜃気楼」という題名には、芥川の感性を韜晦して完成されたこの作品の危うげな成功を、自嘲する意味合いも含まれていたと考えることができよう。因に、〈蜃気楼〉は春の季語であり、この作品の〈秋の蜃気楼〉という設定にも、風物詩的な日本の〈私小説〉とは無縁な、自己の〈私小説〉の本質が巧みに暗示されているといえるのではなからうか。事実、芥川は、「蜃気楼」の後、日本的〈私小説〉の枠組のなかで、独自の〈私小説〉的方法を完成させることは不可能となり、西洋的方法をさらに深化させて、白と黒、光と闇、神と悪魔のイメージをモチーフとした、あの「齒車」の地獄的光景へと下降していくのである。

注(1) 「芥川文学における〈臙化された世界〉」市川恵津子(『目白近代文学』第七号昭62・3)

(2) 拙稿「芥川龍之介における〈私小説〉——「海のほとり」について——」(『目白近代文学』第四号昭58・10)

(3) 三嶋讓氏は「私」の異常な体験を消し去ることによって、その体験の奥底に潜む(「識域下」)の『何ものか』を描こうとした作品「悠々荘」において、芥川ははじめて、彼の根源的な不安をこめるべき「文体」を獲得したと言いうことができる。(「芥川龍之介『蜃気楼』試論——「海のほとり」から「続海のほとり」へ——」(「佐世保工業高等学校研究報告」14昭52・11)と述べている。

する。なお、テキストには、筑摩書房版『芥川龍之介全集』3巻(昭49・10刊)を使用した。

(4) 小穴隆一著『二つの絵——芥川龍之助の回想——』(中央公論社、昭31・1)

(5) 鶴沼滞在中に書かれた「凶」(大15・7・20脱稿)には、当時の芥川の幻視、幻聴が断片風につづられている。

(6) 「芥川龍之介氏の追憶座談会」(『新潮』昭2・9)における久米正雄の発言。

(7) 角川文庫『河童・玄鶴山房』解説(昭55・9)

(8) 『追想芥川龍之介』芥川文(中公文庫昭56・7)

(9) 「芥川龍之介の生涯と芸術」吉田精一(筑摩書房版『芥川龍之介全集』別巻昭48・11所収)

(10) 注8に同じ。

(11) 注8に同じ。

(12) 「蜃気楼」平岡敏夫(「芥川龍之介抒情の美学」[大修館書店昭57・11]所収)

(13) 昭2・3・28付齋藤茂吉宛書簡

(14) 昭2・2・21付佐々木茂索宛書簡

(15) 臼井吉見は『大正文学史』(筑摩叢書七巻昭38・7)において、滝井孝作が「海のほとり」「蜃気楼」を芥川の傑作とみなしていたことを述べている。

(16) 芥川も「焚火」を評して「何となく心もちのよい作品である。末段は殊に美しい。」と述べている。(「大正九年四月の文壇」大九・五)

(17) 注12に同じ。

(18) 注7に同じ。

(19) 大修館書店昭59・3刊

(20) 「『蜃気楼』論——芥川龍之介の〈詩的精神〉——」(『名古屋近代文学研究』昭和58・9)

(21) 注20に同じ。

〔追記〕 本稿は、昭和六十一年度日本近代文学会春季大会における口頭発表をもとに